érudit
www.erudit.org

Compte rendu

« Livres »

[s.a.]

Ciné-Bulles, vol. 22, n° 2, 2004, p. 61-63.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/26103ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 08:39

FRITZ LANG, MODE D'EMPLOI

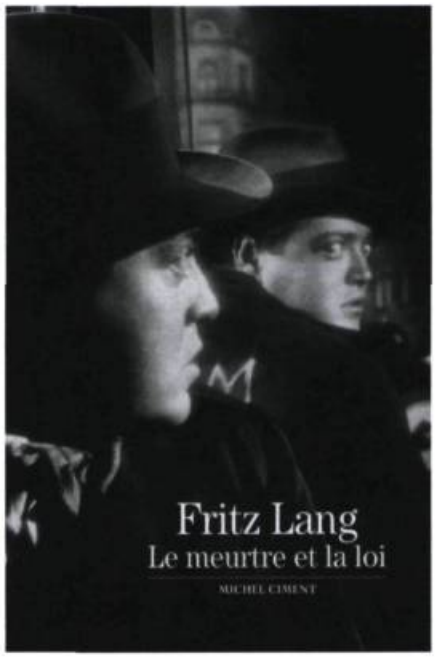
par Marie Claude Mirandette

— CIMENT, Michel. ***Fritz Lang – Le meurtre et la loi***, coll. Découvertes, Paris, Gallimard, 2003, 128 p.

Depuis le célèbre ***From Caligari to Hitler*** de Siegfried Kracauer paru en 1947, les ouvrages et les études sur le cinéma expressionniste allemand sont légion et peu de cinéastes de cette tendance ont été autant étudiés que Fritz Lang. Il suffit de penser à l'incontournable biographie de Lotte Eisner, à l'éclairante étude de Ronald Humphries (***Fritz Lang – Genre and Representation in His American Films***) ou encore à la colossale recherche livrée il y a quelques années par Tom Gunning (***The Films of Fritz Lang – Allegories of Vision and Modernity***) pour s'en convaincre. À se demander si tout n'a pas été dit déjà sur le père du docteur Mabuse et de la belle créature robotisée de **Métropolis**.

Il fallait une dose de courage donc, ou de naïveté, pour accepter de rédiger un ouvrage d'introduction à l'œuvre de ce réalisateur aussi célèbre que Griffith, Chaplin ou Murnau et qui fut, autant que ces derniers, une figure essentielle aux fondements de l'art cinématographique. Ne fut-il pas un modèle pour Eisenstein et Hitchcock? Une idole pour plusieurs jeunes critiques des ***Cahiers du cinéma*** qui contribuèrent largement à le faire sortir de l'ombre à la fin des années 1950? C'est pourtant ce qu'a fait Michel Ciment, maître de conférences en civilisation américaine à Paris-VII, collaborateur de longue date à ***Positif*** et auteur de nombreux textes sur le cinéma, dans ce petit opuscule publié dans la collection Découvertes aux Éditions Gallimard. Pas de grandes théories ni de complexes interprétations socio-politico-historico-mythologico-psychanalytique! Juste un panorama en cinq chapitres et une poignée de témoignages et de documents relatant les principaux films et événements marquants (et ils furent nombreux!) d'une cinématographie s'échelonnant sur quatre décennies et deux continents.

Des jeunes années de l'apprenti peintre à son premier et unique rôle d'acteur dans **Le Mépris** de Jean-Luc Godard, le survol



est honnête même s'il ne permet que d'effleurer une filmographie riche que l'on ne peut prétendre épuiser en une centaine de pages. La complexité et la profondeur psychologiques des histoires que Lang a mis en scène exigent plus, comme il s'est plu à le noter dans le portrait filmé qu'en a brossé le même Godard dans le cadre de la série *Cinéastes de notre temps* (épisode intitulé *Le Dinosaure et le Bébé*, 1964) : « Un cinéaste devrait être une sorte de psychanalyste, lui-même offert à la psychanalyse. Si quelqu'un pouvait connaître tout de notre cœur, de nos désirs, de ce que nous aimons et de ce que nous haïssons, il pourrait dire pourquoi et comment nous avons fait ce que nous avons fait. » Pas un mince contrat! Et ce livre introductif ne prétend certes pas relever ce défi de taille.

D'abord, Ciment propose un retour aux jeunes années de cet Austro-Hongrois élevé dans le confort bourgeois de la Vienne du tournant du siècle, patrie de Freud mais aussi de Pabst, de von Stroheim, de Wilder et de von Sternberg. Admirateur de Karl Kraus, Adolf Loos et Egon Shiele, Lang reçoit une formation de peintre avant de bifurquer vers le cinéma au retour de la guerre où il est blessé. Il s'installe bientôt à Berlin où il travaille comme scénariste pour la Decla; puis, il réalise ses premiers films vers 1920. Ciment se penche ensuite sur les années du muet qui voient rapidement le style de Lang prendre forme. Pessimisme, inquiétude, fascination de la modernité et dramatisation de l'éclairage, dans le sillon des travaux des expressionnistes et de Cecil B. De Mille, s'affirment dès **Mabuse**, **Métropolis** et la grande fresque wagnérienne des **Nibelungen**. Ciment fait une brève incursion dans les premiers films parlants réalisés au moment de la montée du nazisme. Le cinéma de Lang se fait de plus en plus claustrophobe, le danger et la pression des masses que l'on manipule, de plus en plus omniprésents. Puis, c'est l'arrivée au pouvoir du parti national socialiste et l'exil hollywoodien.

En bon spécialiste de l'américanité, Ciment fait la belle part à la grande période américaine de Lang, période au cours de laquelle ce dernier explore tous les genres, alternant films d'auteurs (produits par la Diana Production, compagnie qu'il fonde avec Walter Wanger et Joan Bennett) et films de commande pour les grands studios, alimentaires ceux-là. Le beau rêve américain s'effrite avec le maccarthysme et, au milieu des années 1950, Lang retourne en Allemagne où il réalise ses derniers films, renouant avec le personnage de Mabuse, menant ainsi à son terme un cycle entamé presque 40 ans plus tôt. Le retour du fils prodigue au bercail, dans une Allemagne en pleine reconstruction qui refuse de regarder un passé peuplé de fantômes trop frais à la mémoire pour être confrontés, n'apportera pas le bonheur et la reconnaissance probablement escomptés et Lang, qui se fait vieux et fatigué, cultive une certaine amertume. Jusqu'au jour où Truffaut, Godard et quelques autres jeunes critiques prennent en main la reconnaissance du cinéaste à coup d'articles « profession de foi » dans les pages des ***Cahiers du cinéma***. Depuis, le réalisateur de **M le Maudit** est devenu la figure incontournable de l'histoire du cinéma que l'on connaît.

L'iconographie, comme à l'habitude dans cette collection, est riche et belle, bien qu'elle soit rarement dûment identifiée, et les documents et témoignages permettent l'apport d'autres points de vue, notamment ceux d'Eisner, de Mankiewicz, de Rivette, de Buñuel mais aussi de Lang lui-même, à travers divers textes et commentaires. De lecture facile et agréable, cette introduction, complétée par une bibliographie qui nourrira les plus curieux quelques semaines durant, est caractéristique des ouvrages de cette collection de type « première approche ». ■

COLLECTION SOUS SURVEILLANCE

par Marie Claude Mirandette

— SIETY, Emmanuel. ***Le Plan – Au commencement du cinéma***, coll. Les petits Cahiers, Paris, Cahiers du cinéma/Centre national de documentation cinématographique, 2001, 95 p.

— MAGNY, Joël. ***Le Point de vue – De la vision du cinéaste au regard du spectateur***, coll. Les petits Cahiers, Paris, Cahiers du cinéma/Centre national de documentation cinématographique, 2001, 95 p.

— GUERIN, Marie Anne. ***Le Récit de cinéma***, coll. Les petits Cahiers, Paris, Cahiers du cinéma/Centre national de documentation cinématographique, 2003, 95 p.

— VASSÉ, Claire. ***Le Dialogue – Du texte écrit à la voix mise en scène***, coll. Les petits Cahiers, Paris, Cahiers du cinéma/Centre national de documentation cinématographique, 2003, 95 p.

Depuis quelque temps déjà, les Cahiers du cinéma ont entamé la publication, dans la collection Les petits Cahiers, d'une série d'ouvrages didactiques qui se veulent autant d'introductions au domaine des études cinématographiques. Proposant un soutien de qualité à une première approche éclairée du septième art, chaque ouvrage propose un essai synthétique d'une soixantaine de pages accompagné de documents, extraits de textes et de films commentés qui complètent l'exposé théorique et ouvrent la voie à diverses pistes de réflexion. Des opuscules parus ces dernières années, en voici quelques-uns parmi les plus intéressants.

Au commencement était le plan

D'abord ***Le Plan – Au commencement du cinéma***. Emmanuel Siety y examine cette « figure de commencement » du film et tente de répondre du même coup à quelques questions essentielles. Qu'est-ce que « faire » un plan? Ou, en d'autres termes, qu'est-ce qui motive les choix d'un réalisateur au moment de tourner un plan, qu'il s'agisse de l'emplacement de la caméra, du type d'éclairage, de la matière sonore ou du jeu des acteurs? Mais encore : qu'y a-t-il à voir et à décrire dans un plan au chapitre des formes, des couleurs, des mouvements? Comment un plan produit-il du sens? Comment fait-il avancer l'histoire? Siety apporte quelques réponses en mettant l'accent sur l'organisation visuelle du plan, les liens unissant les matières visuelle et sonore, la temporalité du plan de même que son rapport au film dont il est un des éléments constituants. Cette réflexion critique s'articule en deux temps : d'abord, on tente de définir le plan et de le confronter à un ensemble de cas de figures et de problématiques afin d'en restreindre le champ d'application. Puis, dans une approche amalgamant étymologie, histoire et sémantique, on remet en question les origines du plan afin de tenter de comprendre pourquoi et depuis quand il est ce qu'il est.

L'approche de Siety s'articule principalement autour de quelques films où il puise l'essentiel de ses exemples : **Playtime** de Jacques Tati; **Les 400 Coups** de François Truffaut; **Pather Panchali** de Satyajit Ray; **La Femme au portrait** de Fritz Lang et **Où est la maison de mon ami?** d'Abbas Kiarostami. Dans la seconde partie du livre (intitulée « Documents de travail, textes et analyses »), le travail de Truffaut et de Lang exemplifie le rôle et l'importance du plan comme unité de base de la création cinématographique.

Regarder, voir, comprendre : une question de point de vue

Point de plan, point de film. Cela va de soi. Chaque plan résulte d'un certain nombre de choix et de paramètres qui relèvent d'abord du réalisateur. C'est lui qui inculque au film son souffle premier, ainsi que le regard qu'il pose sur le monde. Son point de vue, en fait. Autant celui du réalisateur (ce qu'il choisit de montrer, mais aussi ce qu'il veut dire à travers ce qu'il montre) que celui du spectateur (ce qu'il voit et ce qu'il comprend à travers ce qu'il voit). Dès que l'on pose la caméra à un certain endroit, on adopte nécessairement un point de vue physique, mais aussi psychologique, vis-à-vis de ce qui est filmé, regardé. Obligatoirement, celui qui regarde le film voit lui aussi de ce même « point de vision ». Celui qui montre à voir pose des questions, se pose des questions sur ce qu'il veut montrer et, surtout, comment il veut le montrer. Par ces choix, le réalisateur propose, transmet une manière de voir le monde au sens premier du terme : un point de vue. Point de point de vue, point de film digne de ce nom.

C'est cet élément essentiel du langage filmique que Joël Magny visite et met en cause dans ce petit opuscule intitulé ***Le Point de vue – De la vision du cinéaste au regard du spectateur***. La démonstration repose, entre autres choses, sur une belle sélection de films classiques, de **Citizen Kane** (Welles) à **Bonjour** (Ozu), en passant par **Rear Window** (Hitchcock) et **Man Hunt** (Lang). Au cœur de l'argumentation, le travail de la caméra (angle, mouvement), l'unicité ou la multiplicité du point de vue, son objectivité ou, au contraire, sa subjectivité sont explorés. Qu'est-ce qui motive et dirige les choix du réalisateur? Et à quel moment cela prend-il forme? Dès l'écriture du scénario, comme c'est souvent le cas chez Rohmer et Assayas? Dès le story-board comme chez Lang, cinéaste pour qui le point de vue semble être la matière première de l'œuvre? Les pistes de réflexion proposées par Magny sont pertinentes et l'argumentation plutôt convaincante.

Du côté du narratif...

Va pour le plan et le point de vue, éléments essentiels de la matière visuelle. Mais puisqu'une bonne part de la production cinématographique repose sur la narrativité, qu'en est-il de la diégèse, autre élément fondamental du film? Comment l'aborder, l'approcher, la saisir dans son entièreté? C'est ce que tente de faire Marie Anne Guerin dans ***Le Récit de cinéma***. Réfutant l'idée encore trop souvent véhiculée que le récit du film repose essentiellement sur le scénario, Guerin aborde tout à la fois les étapes de la création, le tournage et le montage dans une volonté de compréhension « holistique » de ce qu'il convient de nommer le récit filmique. De la voix des acteurs à leur synergologie en passant par la bande-son et les effets optiques, tout est

mis à contribution par la mise en scène qui constituerait, selon Guérin, la spécificité première du cinéma.

Puisant notamment chez Griffith, Murnau et von Stroheim, l'auteur remonte le temps pour découvrir les sources du récit filmique et tenter d'en comprendre quelques-unes des principales filiations à travers les générations successives de cinéastes. Il va de soi qu'il est ici question de cinéma narratif *stricto sensu*, ce digne héritier du récit de tradition littéraire, figure tutélaire de tout un pan de la cinématographie. Et si l'idée de déborder de l'approche scénaristique classique pour englober tout ce qui génère le récit filmique est louable, le résultat n'est pas vraiment probant. Entre Gérard Genette et Roland Barthes, entre Lang et Godard, entre le corps de l'acteur et celui du film, le texte erre dans un dédale de directions trop souvent inconciliables et l'argumentation de l'auteur s'étiole en une série de petites entités isolées sans jamais parvenir à dresser ne serait-ce que l'ébauche d'une synthèse. Il faut dire que le programme était, ma foi, ambitieux.

Et la parole fut...

Que ce soit sous la forme de conversation ou de monologue, de chanson ou de commentaire en voix off, de balbutiement parcimonieux ou d'envahissante logorrhée, la parole s'est rapidement taillée une place de choix au cœur du cinéma, portant souvent presque à elle seule l'essentiel de la diégèse. Au fil des époques, des genres, des pays et des enjeux idéologiques et esthétiques, la parole, et qui plus est le dialogue, a été le lieu de multiples inventions et intentions, contribuant ici à affirmer la toute-puissance du film narratif classique (Hollywood durant les années 1930), là l'émergence d'un cinéma résolument moderne et en rupture avec une tradition établie (l'Europe durant les années 1960).

S'il fait d'abord partie intégrante du scénario, le dialogue se révèle aussi (ou est-ce surtout?) un élément déterminant

de la mise en scène. C'est cette double nature originelle que Claire Vassé explore dans ***Le Dialogue – Du texte écrit à la voix mise en scène*** alors qu'elle tente de répondre à l'impossible question : pourquoi parle-t-on dans un film? La parole étant advenue après l'image, elle a été, pour les uns, la panacée longtemps espérée permettant enfin de mieux raconter une histoire; pour les autres (on pense d'emblée aux Soviétiques), un dangereux artifice nuisant à la puissance du montage idéologique ou détournant le cinéma de sa nature artistique.

Dans un premier temps, Vassé aborde le dialogue en tant que matière scénaristique contribuant à ancrer le récit. Il sert alors de véhicule privilégié aux informations, donnant ici vie aux personnages, établissant là le drame. Ses potentialités expressives et ses ressources formelles varient de manière substantielle selon les auteurs, les pays, les genres et les époques, mais il demeure toujours un élément fondamental du film. Le dialogue ne se résume pas à sa simple dimension textuelle; c'est un texte mis en situation, mis en son. Dès lors, Vassé s'attache à montrer comment il est filmé, illustré. Voit-on celui qui parle ou celui qui écoute? Les deux? Aucun? Comment le dialogue participe-t-il à la structuration des dimensions spatiales et temporelles du film, en plus de la dimension sonore? Comment sert-il l'action ou le drame? Est-il révélateur ou, au contraire, brouille-t-il les données visuelles? Est-il prédéterminé ou modelé au fil des prises par des acteurs qui le prennent en charge et se l'approprient par l'improvisation? Est-il, comme certains l'ont affirmé, un pis-aller, un relais pauvre à l'image qui devrait, à elle seule, assumer tout le pouvoir d'expression de l'art cinématographique? Voilà autant de pistes de questionnement et d'amorces de réflexion habilement présentées dans cet essai.

Les auteurs de cette collection parviennent généralement à livrer des textes relativement accessibles qui ne croulent pas sous le poids d'un excès de terminologie et de concepts mal intégrés. Et ce, même si les ouvrages consacrés au récit et au dialogue pèchent parfois par un excès de théorisation narratologique. On constatera par contre en un rapide coup d'œil que la brochette de films utilisée pour illustrer les propos des ouvrages de cette collection se révèle très « Cahiers du cinéma » : Hitchcock, Lang, Murnau, von Stroheim, Lubitsch, Mankiewicz, mais surtout la Nouvelle Vague française avec Truffaut, Rohmer, Resnais et Godard, dieu tout-puissant du « vrai cinéma d'auteur *made in* France! » Ici et là, un Lynch, un Kar-Wai ou un Moretti parvient à se faufiler, mais le fond de l'argumentation demeure ultra-conforme à l'orthodoxie des ***Cahiers***. Il existe pourtant une cinématographie digne de ce nom en dehors de la Nouvelle Vague et de ses sources! Mais les auteurs autant que les directeurs de collection ne semblent pas toujours s'en souvenir. Il se dégage alors de leurs ouvrages un parti pris esthétique, moral et idéologique qui finit par agacer un peu. ■

Ciné-Bulles sur le web
www.cinemasparalleles.qc.ca